

LAS REPRESENTACIONES MEDIÁTICAS DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE MUJERES. UN ESTUDIO DE CASO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO/ TEORÍA FEMINISTA

Mg.© Natalia Soledad Encinas
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina
natisencinas@hotmail.com

Recibido el 30 de noviembre de 2015

Aceptado el 12 de abril de 2016

Resumen

Este trabajo indaga sobre de los mecanismos de construcción de las representaciones mediáticas sobre prácticas artísticas realizadas por mujeres, en este caso, de las llevadas a cabo por el colectivo *Minas de Arte* durante la década de 1990 en la provincia de Mendoza, Argentina. Su estudio cobra una particular relevancia dentro del campo artístico local en tanto entendemos que algunas de las prácticas de este grupo pueden ser consideradas como expresiones de *arte de género*, en tanto fueron críticas de estereotipos que recaen sobre las mujeres. El punto de vista teórico desde el cual llevamos a cabo el análisis se constituye en la articulación entre los estudios sobre mediatizaciones, concebidos desde una perspectiva constructivista de la comunicación desde la cual entendemos a las representaciones mediáticas como fuerzas actuando en el campo cultural, y la perspectiva de género, particularmente desde la teoría feminista del arte.

Palabras clave: mediatizaciones, arte, mujeres, representaciones mediáticas, género.

MEDIA REPRESENTATIONS OF ARTISTIC PRACTICES OF WOMEN. A CASE STUDY FROM THE PERSPECTIVE OF GENDER / FEMINIST THEORY

Abstract

This paper explores the mechanisms of media representations construction of artistic practices by women, in this case, of those done by the *Minas de Arte* group during the 1990s in the province of Mendoza, Argentina. Their study has significance within the local artistic field as we understand that some practices of this group can be considered as expressions of *art of gender*, because they criticized gender stereotypes. The theoretical point of view from which we conducted the analysis constitutes the link between studies on mediations, designed from a constructivist perspective of communication from which we

understand media representations as forces acting in the cultural field, and the gender perspective, particularly from feminist art theory.

Keywords: mediations, art, women, media representations, gender.

Como citar este artículo:

Soledad Encinas N. (2016). "Las representaciones mediáticas de prácticas artísticas de mujeres. Un estudio de caso desde la perspectiva de género/teoría feminista.", en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 9, nº 1. pp. 109-138.

1. Introducción

Este trabajo indaga sobre los mecanismos de construcción de las representaciones mediáticas sobre prácticas artísticas realizadas por mujeres, en este caso, de las llevadas a cabo por el colectivo *Minas de Arte*¹ durante la década de 1990 en la provincia de Mendoza, Argentina. Entendemos que algunas de las prácticas de este grupo tienen la particularidad de que pueden ser consideradas como expresiones de *arte de género* en tanto fueron críticas de estereotipos y mandatos que recaen sobre las mujeres, con lo que su estudio cobra una particular relevancia dentro del campo artístico local. El objetivo es indagar y analizar tanto sobre las modalidades de representación mediática de las prácticas artísticas del colectivo como de las artistas que lo conformaron.

El punto de vista teórico desde el cual procederemos a la lectura e interpretación de dichas representaciones se constituye en la articulación entre los estudios sobre mediatizaciones, concebidos desde una perspectiva constructivista de la comunicación, y la perspectiva de género, particularmente desde la teoría feminista del arte.

En relación a esta última, cabe destacar que desde sus primeros desarrollos en la década del '70, el análisis de las producciones estéticas desde una perspectiva de género se ha configurado como una de las líneas teóricas más críticas de los relatos tradicionales de la historia del arte, no limitándose al mero registro de mujeres artistas, sino proponiendo algo más osado: revisar el concepto mismo de subjetividad (Rosa, 2008). La teoría feminista del arte se caracteriza por constituir un corpus que ha producido una crítica radical respecto al canon occidental de las artes plásticas. Esta perspectiva considera que la historia del arte debe entenderse como una serie de prácticas de representación que contribuyen a la configuración de las políticas sexuales y de las relaciones de poder. Y denuncia que dicha historia es un discurso ideológico que fabrica una representación de lo que es arte, construida en torno a una mitología elaborada alrededor de la figura del artista como *genio* creador, la cual se aplica al individuo masculino. Esta historia ha sido construida, de esta forma, alrededor de una serie de "grandes hombres" y el punto de vista del varón blanco occidental ha sido aceptado como "el" punto de vista de la disciplina (Pollock, 2013).

La teoría feminista ha señalado la interdependencia de las artes visuales respecto a otros discursos y prácticas sociales, entre los que entendemos podemos contar a los medios de comunicación. Respecto a estos, en el campo de los estudios de comunicación diversos/as autores/as han señalado desde las últimas décadas del siglo XX el importante rol que cumplen un como configuradores privilegiados del sentido y su capacidad modeladora respecto a prácticas, saberes, identidades, memoria y proyecciones colectivas (Mata, 1999; Sampedro Blanco, 2004; Chillon, 2000). Esta concepción remite a una perspectiva teórica que concibe a las

¹"Minas" es una palabra del lunfardo argentino utilizada para referir a las mujeres.

actuales culturas como “mediáticas” (Mata, 1999) y a las sociedades contemporáneas como “mediatizadas”² (Valdettaro, 2007).

En este contexto cobra relevancia el análisis de las representaciones mediáticas (RM) de diversos fenómenos y actores sociales. Este concepto hace referencia a las significaciones construidas y puestas en circulación por los medios de comunicación y permite comprender que estos proporcionan recursos para formular juicios en el mundo cotidiano a través de representaciones que dependen de los mecanismos retóricos propios de un medio de comunicación pero que toman a la vida cotidiana como materia prima (Rodríguez, 2011). La noción de representación mediática, que este trabajo aborda, da cuenta de la especificidad de las significaciones presentes en los MC en tanto estos son considerados como “operadores de visibilidad y traducibilidad, y responsables junto con otros sistemas simbólicos de trazar mapas, organizar y engarzar el ordenamiento social histórico en la dimensión de la cultura” (Cebrelli y Rodríguez, 2013: 91).

La perspectiva teórica desde la que concebimos aquí a la noción de representación, es deudora de los aportes de la nueva historia cultural, particularmente de Louis Marin (2009) y Roger Chartier (1996, 1992), y la misma entiende a las representaciones del mundo social como constitutivas de las diferencias y de las luchas características de las sociedades. El tema de las relaciones entre representación y poder ha sido abordado también en otros campos, como el de la comunicación y el de los estudios culturales, desde el que Stuart Hall (2010) señala el poder simbólico de la representación: poder de marcar, asignar y clasificar.

Sobre esta base teórica, la noción de RM que utilizamos se enmarca, en el campo de los estudios de comunicación, dentro de la perspectiva de las investigaciones sobre mediatizaciones que se inscriben en la epistemología constructivista de los medios. Esta perspectiva se aleja de la visión representativista, según la cual, los MC son considerados como espejo o reflejo de un real extra-mediático y considera que el “efecto” de los medios ya no se basa en los contenidos que estos vehiculizan, sino en “las potencialidades cognitivas, perceptivas, socializantes, inherentes a los distintos soportes o tecnologías de comunicación de las que se serviría cada medio en particular y/o a su funcionamiento sociosemiótico” (Valdettaro, 2015: 191). Esta línea, que incluye desarrollos teóricos diversos, constituye de forma general una perspectiva que considera que los MC, lejos de representar un real, lo construyen.

En cuanto a la construcción de la diferencia sexual en los medios de comunicación, tema de particular interés a nuestro análisis de caso, P. Bourdieu

²Eliseo Verón utiliza esta expresión en un texto de 1992 en el que sostiene que “Las sociedades preindustriales son sociedades en vías de mediatización, es decir, sociedades en que las prácticas sociales (...) se transforman por el hecho de que hay medios” (Mata, 1999: 83). Mata (1999) entiende que con este concepto el autor nos coloca en un escenario temporalmente nuevo: el de lo post. En tanto que Valdettaro (2007) afirma que, desde el punto de vista de la epistemología constructivista de los medios, estamos ya ante una sociedad mediatizada.

(2000) sostiene que la dominación masculina es consecuencia de lo que llama “violencia simbólica”, en tanto que argumenta que la forma en que dicha dominación se ha impuesto y soportado es el mejor ejemplo de la sumisión paradójica de la *doxa* respecto al orden establecido. Así, la fuerza del orden masculino se observa en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: lo masculino se impone como neutro. El orden social funciona entonces como una máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en que se apoya, distribuyendo las actividades asignadas a mujeres y varones, sus espacios e instrumentos. En este orden social establecido y reproducido, la diferencia biológica entre los cuerpos masculinos y femeninos aparece como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos y, especialmente, de la división sexual del trabajo. En el mismo sentido, Rita Segato (2003) explica que el patriarcado (nombre que recibe el orden de estatus en el caso del género) comporta un nivel simbólico que tiene lugar en el plano de los discursos y las representaciones.

Ahora bien, ¿cuál es el sentido de identificar y analizar *representaciones mediáticas* sobre mujeres artistas? Las teóricas feministas sostienen que la manera en que se documenta a las artistas mujeres es crucial para la definición del arte y del artista en nuestra sociedad³. Y el concepto de arte, como señalamos, es una construcción elaborada por un discurso –la historia del arte– “centrado en lo masculino que colabora en la construcción social de la diferencia sexual” (Pollock, 2013: 38). De allí la relevancia, política, de analizar las formas de representación mediática de mujeres artistas, con la finalidad de que los resultados de dicho abordaje contribuyan a desnaturalizar los estereotipos que recaen sobre las mujeres y al reconocimiento y visibilización de las relaciones desiguales de poder entre los géneros.

2. Cultura y medios de comunicación: la mediatización en las sociedades contemporáneas

Tal como anticipamos en la Introducción, situamos a esta investigación en un marco amplio de discusiones en el campo de los estudios de comunicación latinoamericanos cuyas posiciones han ido mutando a lo largo de las últimas décadas y que desde los '90, a partir no sólo de innovaciones instrumentales sino también de un cambio de paradigma, advierten sobre la centralidad de los medios de comunicación ya no como meros transmisores, sino como actores preponderantes en la configuración de sentidos (Mata, 1999).

Estos cambios en los puntos de vista teóricos adoptados por los estudios de comunicación latinoamericanos tienen lugar desde mediados de la década de

³Entendemos que los discursos periodísticos operan en el campo artístico generalmente como *documentos*, por lo tanto, cobra sentido realizar una lectura interpretativa de ellos desde la articulación entre la perspectiva de género/feminista y la perspectiva teórica constructivista de la comunicación.

1980 y provienen, según J. Martín Barbero (1993), de un movimiento general en las ciencias sociales, a la vez que de las relaciones entre estudios de comunicación y estudios culturales que se entablan en América Latina por esos años.

Ligado a este cambio de paradigma, otro desplazamiento que tuvo lugar en el campo de los estudios de comunicación desde las últimas décadas del siglo XX está vinculado a la aparición, arriba señalada, de las nociones de "cultura mediática" o de "mediatización" de las sociedades. Según M. C. Mata, 1999, la aparición de estas nociones da cuenta de la insuficiencia de anteriores categorías (particularmente de la noción de "cultura de masas") para explicar los fenómenos de producción colectiva de significados en las sociedades post-industriales. Esta *cultura mediática* o *sociedad mediatizada* constituye, en este contexto:

(...) un nuevo modo en el diseño de las interacciones, una nueva forma de estructuración de las prácticas sociales, marcada por la existencia de los medios. En ese sentido, la mediatización de la sociedad -la cultura mediática- nos plantea la necesidad de reconocer que es el proceso colectivo de producción de significados a través del cual un orden social se comprende, se comunica, se reproduce y se transforma, el que se ha rediseñado a partir de la existencia de las tecnologías y medios de producción y transmisión de información y la necesidad de reconocer que esa transformación no es uniforme. Ello no sólo nos habla de un cambio epocal; remite también a un modo de pensar que, de alguna manera, pone de manifiesto la necesidad (...) de reponer la centralidad de los medios en el análisis cultural pero no ya en su carácter de transportadores de algún sentido añadido -los mensajes- o como espacios de interacción de productores y receptores, sino en tanto marca, modelo, matriz, racionalidad productora y organizadora de sentido. (Mata, 1999: 84).

En esta cita queda claramente señalado el cambio rotundo que propone esta nueva categoría, en tanto describe un nuevo punto de vista teórico y una nueva forma cultural marcada por la presencia de los MC en tanto configuradores de sentidos sociales. Es en esta perspectiva que situamos el análisis de caso que llevamos a cabo.

3. Los medios de comunicación y la configuración de la "realidad": las representaciones mediáticas

Tal lo señalado al comienzo, cuando referimos aquí a la noción de *representación mediática* situamos a la misma como deudora de la noción de representación aportada por la nueva historia cultural. Desde dicha propuesta la representación es concebida como articulando dos operaciones y en tanto posee una doble dimensión: la "transitiva" o transparente del enunciado, aquello que *representa*; y la dimensión "reflexiva" u "opacidad enunciativa", que implica que toda representación se *presenta* representando algo (Chartier, 1996). A través de esta

conceptualización es posible comprender cómo los enfrentamientos fundados en la fuerza bruta se transforman en “luchas simbólicas, es decir, en luchas que tienen a las representaciones por armas y por apuestas” (Chartier, 1992: 84).

A partir de esta concepción, los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados entonces como productores de lo social y el lenguaje no puede entenderse como la expresión de una realidad exterior o sentido a priori, sino que es en su funcionamiento que la significación se construye y la “realidad” se produce (Chartier, 1992). Esto nos remite a la relación entre lenguaje y poder. En este sentido, J. M. Barbero (2004) sostiene que “El discurso es poder, lugar de una lucha específica por el poder. (...) el discurso forma parte constitutiva de esa trama de violencia, de control y de lucha que constituye la práctica del poder” (p. 70).

Asimismo, es importante señalar que en el contexto descrito de las sociedades mediatizadas cobra relevancia un tipo particular de representaciones: las mediáticas. Dicha categoría incluye el reconocimiento de la discursividad social como una dimensión sustantiva de la hegemonía y de las representaciones como aspectos productivos de los/as sujetos y sus prácticas (Cebrelli y Rodríguez, 2013)

Desde esta perspectiva comunicacional de las RM, elaborada a la luz del paradigma constructivista, se plantea que lo esencial no consiste en distinguir entre grados de “realidad” de las representaciones respecto a un “real” que se suponga extra mediático, sino en pensar los modos en que una “verdad” se hace creíble para una sociedad determinada, es decir, se propone un desplazamiento hacia las cuestiones del poder y la ideología. Dicho desplazamiento implica que en el análisis de las representaciones queda excluida la pregunta por las “intenciones” del/la individuo(a) productor/a, en tanto éste/a es considerado/, siguiendo a E. Verón, como un lugar de producción. (Cebrelli y Rodríguez, 2013).

Este reconocimiento nos remite a una importante característica de las RM: su “densidad histórica” o “espesor temporal”, lo que da cuenta de que éstas no son “inventos” de los medios, sino que trabajan insertándose en estructuras de sentido pre-existentes (Arancibia y Cebrelli, 2008; Cebrelli y Rodríguez, 2013).

Desde esta propuesta teórica, es emprendido el análisis de caso llevado a cabo, buscando identificar las RM presentes en la prensa gráfica de Mendoza en torno a las prácticas artísticas del colectivo *Minas de Artes* y a sus integrantes. A la vez que buscando interpretar el espesor de las mismas, dando cuenta de cómo se configuran los sentidos y la “realidad” a través de los discursos periodísticos entramados con los discursos de la historia del arte y el sentido común en el periodo analizado para el campo artístico local.

4. Arte y mujeres desde la teoría feminista

Dedicaremos este apartado a algunas precisiones más sobre el otro punto de vista teórico sobre el que emprenderemos el análisis de caso, y que nos brindará

herramientas para interpretar las RM identificadas. La *Teoría Feminista del Arte o Crítica feminista del arte* inicia en la década del '70 y se desarrolla a través de aportes de autoras europeas y norteamericanas como L. Nochlin, G. Pollock, J. Wolff, M. Schor (Cordero Reiman y Sáenz, 2007). También realizan importantes aportes investigadoras latinoamericana como Eli Bartra y Mónica Mayer, desde México, y Nelly Richard desde Chile.

Es importante señalar que G. Pollock (2013) advierte que el análisis feminista de la cultura visual se inscribe dentro de una empresa feminista más amplia: el análisis de la construcción de la diferencia sexual. Así, no se trata solamente de reponer nombres de mujeres artistas en la historia canónica del arte sino que las intervenciones feministas en el campo artístico demandan el reconocimiento de las relaciones de poder entre los géneros y deben estar orientadas a hacer visibles los mecanismos de poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el papel que desempeñan las representaciones culturales en esa construcción.

5. "Minas de Arte", prácticas de arte de género durante la década del '90 en Mendoza

El colectivo "Minas de Arte" actuó en Mendoza, Argentina, entre 1993 y 1997 y estuvo conformado por nueve jóvenes artistas: Marcela Furlani, Modesta Reboredo, Cecilia Andresen, Flavia Giménez, Sonia López, Carina Sama, Lucía Coria, Sandra Martí y Alelí Bromberg. El contexto local en que surge y se desarticula el colectivo está marcado por una serie de cambios político-culturales que atraviesan una década en la que en Argentina lo político, siguiendo a Borrelli (2007), "se transfiguró en un espacio desprestigiado" (p. 1). En Mendoza, con el retorno democrático en la década del '80 se habían multiplicado los proyectos en el ámbito cultural, a la vez que los/as jóvenes ganaban protagonismo en el campo. Comenzaba, a la vez, una etapa de surgimiento de grupos artísticos que tenían al espacio público como un lugar privilegiado de circulación y que incorporaban lo lúdico, paródico e irónico para provocar al público. Estos factores convergieron para que se produjera a nivel local lo que ha sido caracterizado como una "renovación del sistema cultural" (Jorajuría y Fiore, 2008).

Sin embargo, en su transcurrir, la década del '90 implica un cambio radical respecto de la política y la economía de la década anterior y, como resultado de la implementación de una serie de políticas neoliberales de ajuste y desmantelamiento del Estado, la misma finaliza con una profunda crisis económica. En lo cultural, estas políticas implicaron que se destinara cada vez menos presupuesto al área y que fueran escasas las iniciativas estatales para promover a artistas locales. En consecuencia, el campo artístico en este período "muestra un alto grado de repliegue (...). En este clima de hermetismo, la formación académica cobra más relieve y marca una tendencia hacia las prácticas estéticas residuales legitimadas en salones y premios" (Jorajuría y Fiore, 2008: 24).

En ese contexto, y en particular referencia al tema que nos ocupa, se destaca que otro de los aspectos característicos de los '90 fue "la diferencia femenina" y que "el grupo de artes visuales *Minas de Arte*, que actúa entre los años 1993 y 1997 se inserta en esta problemática" (Jorajuría y Fiore, 2008: 25).

Cabe agregar que los materiales bibliográficos que hacen referencia al colectivo estudiado, y que han sido relevados dentro de los discursos del arte contemporáneo local (Quiroga, Mattar, González, 2008; Dolinski, 2010; Furfari, 2011; Soria y Zavala, 2006), realizan en general representaciones acotadas sobre el grupo que no describen ni abordan sus producciones artísticas en profundidad y que en ningún caso consideran a las prácticas del colectivo como manifestaciones de *arte de género*.

Es importante realizar algunas precisiones respecto de esta noción para justificar la postura que adoptamos en este trabajo, y a partir de la cual entendemos que ciertas prácticas del colectivo pueden, efectivamente, interpretarse como expresiones de *arte de género*. Este concepto define, de forma general, a aquellas prácticas artísticas que enuncian, analizan o cuestionan temáticas y problemáticas vinculadas los géneros (Rosa, 2014). Su definición no implica, *per se*, un posicionamiento político ni actitud combativa por parte de la/s artista/s que lleva/n a cabo dichas prácticas, aspecto que, de hecho, estuvo ausente en el caso de las artistas de *Minas de Arte*⁴.

En relación a ellas, entendemos que aunque las artistas no se posicionaron explícitamente como feministas (e incluso negaron dicho vínculo), sí enunciaron en algunos casos y cuestionaron en otros, tanto con algunas de sus obras individuales como en sus performances colectivas, los roles de género dominantes. A la vez que invirtieron el "punto de vista" (masculino) desde el cual el relato convencional de la historia del arte concibe a la producción artística, para producir desde sus puntos de vistas y lugares de mujeres. Así, ellas, lejos de ocultar la marca del género que las subalterniza en el campo, salieron del lugar históricamente asignado a las mujeres por el arte, el de objetos(as) -"musas inspiradoras"-, para convertirse en sujetos(as) -productoras de arte-, desde su condición y mirada de mujeres (lo cual puede leerse cuando afirman, para la prensa local, "somos femeninas"). Asimismo, se valieron de algunos estereotipos de género que constituyen la femineidad dominante y a través de sus prácticas artísticas los pusieron en escena e ironizaron en torno a ellos (aunque la prensa, como veremos, no haya interpretado de esta forma a sus prácticas e incluso, paradójicamente, haya recurrido a algunos de los mismos estereotipos que las artistas parodian con sus obras, al momento de representarlas mediáticamente).

Algunos de los temas que atravesaron sus prácticas fueron la maternidad, la prostitución, la mirada masculina sobre el cuerpo de las mujeres y el espacio

⁴En entrevistas llevadas a cabo a las artistas para el trabajo de investigación del que forma parte este artículo ninguna de ellas manifiesta que hayan tenido alguna militancia o cercanía con el feminismo. De hecho, recuerdan que sostenían, como veremos replicado en las notas de prensa analizadas, no ser feministas sino "femeninas".

doméstico, los que abordaron críticamente, aunque no de forma combativa ni confrontativa, sino con herramientas como el humor y la ironía. Asimismo, la performance –una de las modalidades más utilizadas por el arte feminista⁵– fue otra de las particularidades de sus producciones, prácticas que las artistas denominaban entonces “shows plásticos” y en las que la obra eran sus propios cuerpos expuestos. Además, muchas de sus prácticas artísticas colectivas fueron expuestas en lugares no convencionales para el arte como pubs y colegios. Por todo esto, entendemos que algunas de sus prácticas artísticas pueden considerarse como manifestaciones de *arte de género*.

6. Análisis de caso: las *Minas de Arte* a través de la prensa

a. Marco metodológico

La metodología elegida para este trabajo es cualitativa. El paradigma teórico general que está a la base de la metodología escogida es el fenomenológico, articulado a la *teoría del punto de vista* propuesta por el feminismo, que señala el carácter situado de la mirada y la imposibilidad de la “objetividad” tal como la conciben las ciencias tradicionales.

Partimos de la consideración de que los valores del/la investigador/a forman parte del proceso de conocimiento y que la realidad es subjetiva y múltiple (Sautu, 2005; Taylor y Bogdan, 2000) por lo que, siguiendo lo postulado por la fenomenología, buscaremos *describir* y *comprender* significados sociales, en este caso los construidos particularmente por los medios de comunicación.

Cabe recordar la importancia dada a la descripción por la fenomenología y el reconocimiento de que todo lo que sabemos del mundo lo sabemos a partir de una de una experiencia del mundo o visión personal, de cada uno/a en tanto sujeto(a) encarnado(a) (Merleau-Ponty, 1975). En este punto encontramos uno de los principales puntos de interrelación entre la fenomenología y la *teoría del punto de vista feminista* (Harding, 1996 y 1998; Haraway, 1995) para la cual todo conocimiento es situado, es decir que se conoce desde un punto de vista. El mismo es, en este caso, la perspectiva de género/feminista.

Por otro lado, siguiendo la reflexión de Vasallo de Lopez (2000) sobre cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas de la investigación en comunicación, distinguimos dos fases metodológicas: el análisis descriptivo y el interpretativo. En base a su propuesta, dividiremos el análisis de caso en estas dos fases, buscando en la segunda interpretar los datos descriptos a partir de distintos aportes teóricos.

⁵En relación a la performance, en la que el propio cuerpo es el soporte y la práctica artística misma, es señalada como una práctica frecuente del arte feminista. En ella el cuerpo se presenta como un lugar de resistencia (Fernández Guerrero, 2012). Sin embargo, el término no estaba presente en el campo local en el período analizado, y de hecho ni las artistas en las entrevistas ni la prensa utilizada esta denominación.

En cuanto a la técnica de análisis de datos escogida para la investigación, es el análisis de contenido. Éste tiene como objetivo, lograr “la emergencia de aquel sentido latente que procede de las prácticas sociales y cognitivas” (Piñuel Raigada, 2002: 4). El autor propone para el mismo los siguientes pasos:

- a) selección de la comunicación que será estudiada,
- b) selección de las categorías que se utilizarán,
- c) selección de las unidades de análisis,
- d) selección del sistema de recuento o de medida.

En relación a nuestro análisis de caso, estos pasos han sido aplicados de la siguiente forma:

a) Comunicación abordada: la prensa gráfica de tirada local (Mendoza) que circuló en la década de 1990. En relación a la misma cabe realizar algunas precisiones. Diario *Los Andes* es el periódico actual de más antigüedad en la provincia, fundado en 1883 por Adolfo Calle, ligado a la aristocracia local. Se trata de un periódico conservador, arraigado en la idiosincrasia de clase media-alta conservadora mendocina. Durante más de un siglo la familia Calle mantuvo la propiedad mayoritaria de la empresa. Luego adquirieron acciones distintos grupos, proceso que se acentuó a partir de 1997 hasta que en 2008 el multimedio Clarín accedió al control casi total de *Los Andes*. Por su parte, diario *UNO* es el periódico actual que le sigue en trayectoria. Apareció el 27 de junio de 1993 y es propiedad del multimedio presidido por el empresario local Daniel Vila en sociedad con José Luis Manzano. Se trata de un medio creado en un contexto neoliberal y con vinculaciones políticas en esa línea.

Es pertinente, asimismo, incluir algunas precisiones contextuales en torno al periodismo de la provincia por esos años para situar mejor a la comunicación abordada. Como señalamos, la década del '90, tanto a nivel nacional como local, fue un período marcado por privatizaciones en el contexto de una serie de políticas neoliberales. En cuanto al periodismo, ésta fue la década del surgimiento de los multimedios.

En cuanto a estos periódicos, cabe señalar que hacia fines de la década del '80 *Los Andes* había iniciado un proceso de cambios tecnológicos (de trabajo periodístico con el uso de sistemas informáticos y de impresión gracias al offset que reemplaza al sistema de impresión en caliente) y de contenidos, que implicó la incorporación de nuevos suplementos (entre ellos, *Fin de Semana*, dedicado a la agenda cultural). A mediados de 1992 el diario inició, también, un proceso de rediseño de acuerdo a los cánones internacionales vigentes en esos tiempos (Oviedo, 2010).

Por su parte, Diario *UNO* aparece durante el período de análisis de caso llevado a cabo y consolidó la condición de multimedio de la familia Vila, que ya contaba

con televisión por cable, revista *Primera Fila* y radios. Otra de las publicaciones abordadas en el análisis es precisamente *Primera Fila*, la cual se define como una revista “de actualidad” y la temática de su contenido incluye política, notas de deporte y cultura (Oviedo, 2010).

Finalmente, la última publicación abordada (donde aparece una extensa nota sobre el colectivo) es *Diógenes, Revista de Difusión Cultural y Comunicación*. Esta revista se editó en la provincia entre agosto de 1993 y noviembre de 1997 y estaba dirigida por Alejandro Crimi. Se definió como “un medio independiente” que buscaba “disminuir la distancia existente entre los productos culturales y sus consumidores”. Su contenido incluyó literatura, artes plásticas, teatro, política, antropología, pedagogía, música, teatro, política. Participaron periodistas, intelectuales y escritores del medio local e invitados/as nacionales, y la publicación contiene numerosas ilustraciones realizadas por artistas plásticos locales (Videla de Rivero, 2000).

Esta descripción sintética de las características de la prensa local en el periodo analizado, nos permitirá comprender varios aspectos respecto a la representación mediática del colectivo estudiado e, incluso, otorgar sentidos y contextualizar sus prácticas. En primer lugar, entendemos que las representaciones sobre el grupo tienen lugar en el contexto de los cambios tecnológicos y de diseño e incluso de estrategia comunicacional del periodismo local, como consecuencia de la necesidad de adecuarse a nuevos públicos y formatos que va de algún modo imponiendo el devenir de los sucesos políticos, comunicacionales, sociales y culturales de la década. Lo señalado explica, por ejemplo, la gran cantidad de fotografías –varias a color– que encontramos en la prensa sobre el colectivo artístico abordado. También permite interpretar el lenguaje, en muchos casos informal, coloquial, con que son escritas varias de las notas sobre el grupo (especialmente en Diario *Uno* y en los suplementos juveniles tanto de éste como de *Los Andes*). Es interesante señalar, además, cómo algunas características contextuales, en una década signada por la predominancia de la imagen en la prensa (favorecida por los nuevos sistemas informáticos y de impresión), la televisión (es el auge de la televisión por cable, multiplicando los canales disponibles), el “zapping” (es el momento del video clip: el fragmento, la rapidez, la hiper exposición de imágenes), la conformación de multimedios, el espectáculo, así como por políticas neoliberales, son perceptibles en las prácticas artísticas que, en cierto tono de crítica, llevó a cabo el colectivo analizado⁶.

Vemos asimismo, en los periódicos analizados, la proliferación de imágenes de mujeres en secciones como belleza, estilo de vida y espectáculos. Esta

⁶Vemos así cómo, por ejemplo, una de sus exposiciones se llamó “Minas de arte aún sin privatizar” en alusión, por un lado, al estado civil de las artistas y, por otro, a la política de privatizaciones llevada a cabo por el gobierno de C. Menem por esos años. Esto también es perceptible en el nombre que dieron a sus presentaciones performáticas: “shows plásticos”, en sintonía con la espectacularización de la cultura en los '90. Asimismo, en algunos de los videos que produjeron –y reproducían en sus muestras– las artistas recrearon géneros vigentes y propios del medio televisivo como las telenovelas o se presentaron emulando a estrellas del cine de Hollywood.

hipervisibilización de las mujeres, siempre como objetos(as) de la mirada masculina y de placer sexual para los varones, también es tematizada –y en cierto modo ironizada– por las artistas en las fotografías del grupo que producían para ser reproducidas en la prensa (imágenes que podemos interpretar como acciones artísticas aunque en la prensa en ningún momento lo haya señalado)⁷.

Otro aspecto que identificamos en cuanto a la comunicación abordada, es el cambio generacional que se produce por esos años en el periodismo en Mendoza, especialmente en lo que a periodismo cultural se refiere. Esto implica que entre los/as jóvenes periodistas que escriben en suplementos culturales y dedicados a la cultura juvenil local no hay distancia generacional con las artistas de *Minas de Arte*. Ellas y los periodistas (generalmente varones) que les hacen las notas son coetáneos y, en un campo cultural relativamente pequeño, frecuentan los mismos ámbitos. Lo cual también explica cierto tono entre coloquial e irónico que recorre las notas de prensa. Cabe destacar que se trata, el de entonces, de un periodismo cultural incipiente, en vías de profesionalización, inexperto, y parte de un campo que, en relación a la “centralidad” que representa a nivel nacional el campo porteño, ocupa un lugar periférico. Esta consideración permite en cierto punto explicar, en la prensa de Mendoza, la ausencia de abordajes propios de una crítica de arte especializada (y de discusiones que consideramos pertinentes en torno a las prácticas del grupo como la de *arte de género* e interpretaciones en ese sentido).

b) Categorías a utilizar. Piñuel Raigada (2002) explica que este paso construye la “mirada” del objeto. En nuestro caso, esa mirada tiene que ver con la perspectiva de género/teoría feminista en general y, en particular, la teoría y crítica feminista del arte, a través de las cuales hemos procedido a la elaboración de las siguientes categorías de análisis:

C.1: Las *Minas de arte* como mujeres artistas. A través de ella buscamos indagar en las siguientes cuestiones: ¿cómo son representadas las integrantes del colectivo en tanto mujeres artistas? ¿Cómo se las define y caracteriza como grupo artístico?

C.2: Las prácticas artísticas del grupo. Donde procuramos indagar: ¿de qué formas son representadas sus exposiciones y obras? ¿Qué valoraciones se hace de su producción estética?

c) Unidades de análisis. También en base a la propuesta de Piñuel Raigada (2002), nos basaremos en lo que describe como un diseño *vertical* o intensivo, caracterizado por un corpus de un solo caso. Así, nuestro corpus de análisis está constituido por notas aparecidas en la prensa gráfica de Mendoza durante la década de 1990 sobre el grupo artístico *Minas de Arte*. Para realizar la búsqueda de las notas aparecidas en la prensa sobre este caso nos basamos en las fechas de

⁷Cabe precisar que las artistas señalan, en las entrevistas realizadas, que no contaban con una base teórica feminista, es decir que entendemos que llevaron a cabo estas prácticas no desde un posicionamiento político, sino de sus propias experiencias como mujeres artistas. Esto es lo que Eli Bartra (1994) llama creación feminista involuntaria o inconsciente.

las exposiciones llevadas a cabo por el grupo, indagando en hemeroteca y en material del archivo documental del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM) y de las propias artistas (particularmente el de Marcela Furlani –fondo Archivo Marcela Furlani MMAMM-, Lucía Coria y Sandra Martí). Hemos identificado y seleccionado para su análisis un corpus conformado por 18 notas y/o reseñas, aparecidas entre el 27 de julio de 1993 y el 25 de junio de 1995 en distintas secciones y suplementos de los diarios *Los Andes* y *UNO*, una nota de Revista *Primera Fila* (del grupo *UNO*) y otra de Revista *Diógenes*⁸.

d) Por tratarse de una metodología cualitativa no aplica un sistema de recuento.

b. Análisis descriptivo e interpretativo

Categoría 1: Las Minas de Arte como mujeres artistas

C.1. Análisis descriptivo:

Las integrantes de este colectivo artístico son representadas mediáticamente a través de algunas características constantes que atraviesan tanto las notas de Diario *UNO*, como de *Los Andes* y la nota de la Revista *Primera Fila* (aunque como veremos hay algunas diferencias en entre los medios en cuanto a estrategias de representación). Éstas son:

- a. Lo emotivo, la vida privada y el ámbito doméstico

Aunque las mujeres que conforman el colectivo estudiado aparecen en las notas en relación a su actividad artística, observamos que es frecuente en su representación mediática la referencia al ámbito privado, el espacio doméstico y detalles que forman parte de la vida privada de las artistas y que no tienen relación alguna con su desempeño profesional. Esto tiene lugar, especialmente, en las notas de Diario *UNO*. Algunos ejemplos:

- “*Retablo*, de Sandra Martí. Una alegoría al cada vez más potente grupo Minas de Arte. O el arte como escape de la cocina”. (Epígrafe obra, Maricio Runno, Diario *UNO*, El Altillio, 15 de mayo de 1994).
- “Vuelven a reírse y toman cerveza y prenden cigarrillos”. (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillio, 15 de mayo de 1994).
- “Ellas toman cerveza. Tienen las bocas rojas y húmedas y se corrigen el pelo como sin ganas y arrugan la cara cuando pitan sus rubios y una dice que su bebé pateo y otra no se qué del cigarrillo y otra que quiere fideos”. (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillio, 15 de mayo de 1994).

⁸Cabe señalar que hay más menciones al grupo que aquellas que se incluyen en la muestra que hemos tomado para el corpus, especialmente en agendas culturales de los diarios. Sin embargo, hemos dejado afuera de este análisis aquellas en que se hace una simple mención del colectivo en la agenda sin mayor información al respecto. Cuando se trata de apariciones en agenda cultural hemos incluido sólo aquellas donde hay alguna mayor información o referencia sobre la exposición, las artistas o al menos una fotografía con epígrafe del colectivo.

- "Se trata de nueve señoritas que no saben lavar platos ni coser ni bordar, aunque afirman abrir la puerta constantemente para ir a jugar". (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillo, 15 de mayo de 1994).
- "(...) dice Cecilia Andresen, cuya natural dulzura, esa y no otra es la palabra, se multiplica por obra de ese extrañísimo milagro que es el embarazo". (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillo, 15 de mayo de 1994).
- "Mañana a la noche Minas de Arte en la Bóveda. Después de lavar los platos como corresponde". (s/f, Epígrafe foto del grupo, Diario *Los Andes*, suplemento YO, 27 de agosto de 1993).

En tanto que en la nota sobre el grupo aparecida en Revista *Diógenes* (autor Antonio Almazán), si bien se profundiza en su producción artística, también aparecen algunos rasgos de estos estereotipos que vinculan a las mujeres con lo sentimental y emotivo: "desplazan pretensiones personales, a favor del grupo, íntimas en lo afectivo también rechazan actitudes enérgicas de autoritarismo..."; "consideran al grupo como motor afectivo, pero sin presiones"; "Coria (...) atraviesa un particular estado emotivo que la vuelca al rescate de las vivencias de la pareja...".

b. Juventud y belleza con atributos fundamentales

Otra de las constantes, especialmente en las notas aparecidas en Diario *UNO*, es la referencia al aspecto físico de las artistas, representadas a través de distintos recursos narrativos (generalmente a través del humor) como jóvenes y físicamente atractivas. Algunos ejemplos:

- "Quizás sea por eso que esos nueve cucos hermosos que son las Minas de Arte son un bicho raro para cualquier desprevenido que piense que en *Mendoza no pasa na*". (Fernando Toledo, Diario *UNO*, Zapping, 23 de julio de 1994).
- "Viendo sus fotos y videos –hay que decir que todas son muy jóvenes, bellas, rojas y pechugonas- queda la impresión de que no es necesario tanto esfuerzo para conseguir maridos" (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillo, 15 de mayo de 1994).
- "Pudo verse pinturas, grabados, esculturas, escenografías diversas, videos y, sobre todo, a las expositoras, quienes, con sus perfumes, superaban ampliamente la magia que se escapaba de sus obras" (s/f, *Primera Fila*, sección Todo&Todos, junio de 1993).

c. Mujeres como objeto de placer masculino

Con el recurso (nuevamente) del humor o un tono "galante", en algunas notas de Diario *UNO* las integrantes del colectivo son cosificadas. Ejemplos:

- "Obviamente tendremos que recomendar una imperdible asistencia, en la que se podrán apreciar los engendros paridos por las tortolitas y también,

quizá, se podrá llevar a una de ellas a la casa, o a la cama, o a los ojos al menos (el arte de amar, o lo que se le parezca, también deben de practicarlo, pues)" (Fernando Toledo, Diario *UNO*; Zapping, 23 de julio de 1994).

- "A esta altura el cronista no puede evitar la pregunta: si las Minas de Arte se la bancan y dan la cara, y buscan ganarse su público y todo eso ¿es posible ir a una de sus muestras a conquistar una de estas Minas?" (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillio, 15 de mayo de 1994).
- "Estas Minas, no satisfechas con ser ellas mismas objetos artísticos, atacan la realidad..." (s/f, Revista *Primera Fila*, sección *Todo&Todos*, junio de 1993).

d. La invisibilización de su carácter artístico

La denominación y adjetivación con que se representa a este grupo en las notas de prensa tiene la peculiaridad de omitir, muchas veces, el carácter artístico que lo define. Así, los artículos refieren al colectivo invisibilizando dicha referencia. Muchas veces se habla solamente de "grupo", otras son "nenas", simplemente "minas", "chicas" o (con un tono irónico) "señoritas". En cuanto a la forma en que son adjetivadas, se habla de que son "exitosas", "fabulosas", "magas", "multimediatías", antes que calificativos más propios del campo artístico. Ejemplos:

- "Minas de Arte. Nueve nenas de colores", "tres tríos de gaviotas plásticas" (Fernando Toledo, Diario *UNO*, Zapping, 23 de julio de 1994).
- "(...) las fabulosas Minas de Arte"; "Nueve magas, producto de la cátedra de Bufetología de la Facultad de Artes de la UNC..."; "Otras chicas del montón..." (s/f, Revista *Primera Fila*, sección *Todo&Todos*, junio de 1993).
- "Contra todo, las Minas de Arte eligieron el fatigoso camino del arte. En eso andan, como maestras jardineras de la creación, confeccionando prolifas carpetas, organizando muestras, filmándose y sacándose fotos". (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillio, 15 de mayo de 1994).

Es llamativo que en la nota más extensa aparecida sobre el colectivo, una entrevista de doble página publicada en Diario *UNO* (Ulises Naranjo, El Altillio, 15 de mayo de 1994) sólo se las menciona como "artistas" dos veces. Una de ellas, el texto dice: "ocho de ellas son artistas plásticas y una es videasta; minas y artistas". En la última expresión, el "y" opera a modo de separación, es decir, son por un lado "minas", mujeres y, por otro lado, como algo separado, no que las define, artistas. Difícilmente de un varón artista se diría "es varón y artista", simplemente él sería "artista".

C.1. Análisis interpretativo:

Como observamos, es frecuente en las notas analizadas la recurrencia a estereotipos que pesan sobre las mujeres en la representación que se hace de las

integrantes del colectivo en la prensa. D. Comas d'Agemir (2012) ha señalado que en la representación mediática de las mujeres uno de los mecanismos más utilizados es, precisamente, el estereotipo, el cual contribuye a inferiorizarlas. S. Hall (2010) explica que la estereotipación, operación a través de la cual se reduce al otro/a a unos pocos rasgos esenciales y fijos en la naturaleza, es un elemento clave en el ejercicio de la violencia simbólica. En las notas analizadas podemos observar la reproducción de estereotipos que tienden a fijar, reducir y esencializar espacios y roles asignados culturalmente a las mujeres: el hogar, la cocina, las tareas de cuidado y manuales. Este tipo de representaciones dominantes de género en los MC cumplen el rol que señala R. Segato (2003) respecto de lo que denomina el "patriarcado simbólico" que tiene lugar en el plano de los discursos y representaciones, a través de los cuales se limita y encuadra las prácticas.

En el mismo sentido, Sandra Chaheer (2010) explica en relación particularmente a las representaciones actuales de las mujeres en los MC, que se realiza en general un trato diferente que tiene dos formas predominantes: la invisibilización y la construcción de estereotipos. A ambas las identificamos en la representación mediática que la prensa analizada hace de las mujeres de *Minas de Arte*: por un lado, hay una invisibilización del carácter artístico del colectivo y, por otro lado, la recurrencia a estereotipos.

Entre ellos se encuentra, por un lado, el que vincula a las mujeres con el espacio privado –y de allí con lo doméstico y lo emotivo-. En relación a esto, cabe señalar que los ámbitos de lo público y de lo privado han sido sexualizados y jerarquizados. El ámbito de lo público, que se ha masculinizado, va a ser ámbito regido por ciertas cualidades como racionalidad, universalidad, abstracción, objetividad, siendo el ámbito del Estado y del trabajo productivo, y al que se le da más valor. Mientras que el ámbito de lo privado, que se ha feminizado, está vinculado a la emocionalidad, la particularidad, la narratividad y la subjetividad; es el ámbito de la familia y del trabajo reproductivo, y el menos valorado (Maffia, 2007). Es interesante, en este sentido, la explicación que brinda A. M. Fernández (1994) respecto a la perdurabilidad de las "significaciones imaginarias sociales instituidas", en este caso respecto a la división dicotómica mundo público-mundo privado. La autora ejemplifica que mientras han cambiado las prácticas de las mujeres en las últimas décadas, permanecen muchos de los mitos que sostienen dicha división, a la vez que la adquisición de nuevos espacios no ha liberado a las mujeres de muchas de sus responsabilidades en sus espacios tradicionales.

Fernández (1994) enfatiza, además, que la vida pública está asociada a la racionalidad, mientras que la vida privada a lo sentimental. Señala que el "mito trinitario del sentido común" define como masculinos los valores de la inteligencia, del poder y la eficacia, siendo estas tres dimensiones las que han contribuido a construir el principio dominante de lo masculino. En tanto, lo privado moderno se constituyó como una esfera de intimidad no pública, sostenida por mujeres. Este ámbito está organizado en torno a afectos y la gestión de los sentimientos. De esta forma:

La oposición entre público/privado tomó (...) la forma de la polaridad entre razón/sentimientos, que se desdobra en otras: inteligencia/intuición, palabra/emoción, poder/afecto, producción/consumo, eficacia/donación. (...) El punto central en torno del cual gira íntegramente esta concepción de la vida privada es el de la racionalidad de los sentimientos. (...) Lenguaje, poder y dinero como atributos de lo masculino, mientras que lo femenino se desarrolla en el *mundo privado sentimentalizado*, definido como un mundo de retaguardia, marginal y subalterno (...) (Fernández, 1994: 151-152).

Podemos observar, en relación al análisis de esta primera categoría, cómo persiste y se reproduce a través de las notas de prensa la referencia reiterada al ámbito de la vida privada, lo doméstico y lo sentimental al representar a las mujeres, en este caso a las artistas de *Minas de Arte*. Dicha recurrencia entendemos tiene que ver, en primer lugar, con la vigencia en el contexto socio-cultural analizado de la antigua polaridad público= masculino/ privado= femenino (en tanto diferencias naturalizadas), así como de aquellas polaridades en las que se desdobra dicha dicotomía, tal como las describe Fernández. Asimismo, tal insistencia en ese "mundo privado sentimentalizado" para representar mediáticamente a las artistas, interpretamos está relacionada con que, precisamente, estas mujeres han incursionado en el ámbito público, en el ámbito de la producción –estética, en este caso-. Así, si bien la prensa les otorga un lugar en la representación (hay una cierta visibilización) por dicha presencia pública, permanentemente recurre a los mecanismos que señalamos en el análisis descriptivo con el fin de reinsertarlas o revincularlas –de todos modos, aunque sean, o "jueguen a ser" artistas-, por el hecho de ser mujeres, al ámbito privado (in-visibilizando, paradójicamente, su carácter artístico).

Otra de las representaciones recurrentes, y en estrecha relación con la anteriormente señalada, es la de la maternidad. Como da cuenta una de las notas, una de las artistas del grupo estaba embarazada entonces, con lo cual la referencia explícita a la maternidad aparece en algunas oportunidades. De hecho en una nota, para aludir a las producciones artísticas del grupo se habla de que las han, no creado, sino "parido". Esta asociación remite a un mito de larga data en nuestras sociedades. A. M. Fernández (1994) explica que los "mitos sociales" dan forma al universo de significaciones imaginarias que "inventan lo femenino y lo masculino en la modernidad" (p. 245) y crean su "eficacia simbólica" por la repetición insistente de sus narrativas a través de distintos discursos y se instituyen como universos de significaciones de formas totalizadoras, esencialistas. Dicha voluntad totalizadora opera, para la autora, como "violencia simbólica" ya que invisibiliza lo diverso a la vez que el proceso histórico de su construcción.

Uno de esos mitos, a través del cual nuestra sociedad organiza el universo de significaciones en relación con la maternidad, es el de la idea Mujer=Madre, perspectiva a través de la cual la maternidad da sentido a “la” feminidad y a través de la cual “la” mujer alcanza su realización. Es interesante la precisión de la autora respecto al funcionamiento de estos mitos, producciones del imaginario social que “dan cuenta, estructuran y organizan las relaciones humanas. (...) inscritos en un plano de transubjetividad constituyen una poderosa fuerza material del campo social (...) (Fernández, 1994: 164). De allí la importancia de su identificación y desnaturalización.

Cabe enfatizar que dichos mitos sobre la maternidad en las sociedades mediatizadas circulan repetidamente a través de los MC, tal como hemos podido identificar en el análisis. Lejos de proponer que éstos tienen un rol de “manipulación”, entendemos, tal como señalamos, que forman parte de ese complejo proceso a través del cual se recrean y reproducen socialmente esos mitos, construyendo una ilusión de “realidad” y operando como fuerzas que encuadran las prácticas en las sociedades. Es preciso destacar, en este sentido, que una de las características de las representaciones mediáticas es que su efectividad reside en la construcción del efecto especular y del verosímil por efecto de una función particular de mediación que tiene lugar en este tipo de representaciones: la máquina mediática, que implica un particular contrato de comunicación. Como parte del mismo, las autoras reconocen que los MC instalan mitos y le dan cierta figuratividad: “visibilizan lo invisible y naturalizado de la sociedad y la cultura, hasta fundar la ilusión de realidad que comienza por opacar todo el proceso productivo” (Cebrelli y Rodríguez, 2013: 03).

Es preciso añadir que una de las características de las sociedades contemporáneas es, siguiendo a Sampedro Blanco (2004), la función identitaria que cumplen los MC a través de los cuales se gesta, en gran medida, el régimen de visibilidad y reconocimiento público de las identidades colectivas, con las consecuencias políticas que ello implica. Ahora bien, ¿cuál es la implicancia de este tipo de representaciones mediáticas? Rossana Reguillo (2008) explica que en el contexto del neoliberalismo se agudiza la disputa por apropiarse del espacio interpretativo. Esto, en tanto el poder de representación es “poder que es capaz de construir y configurar visibilidad y sentido sobre la realidad haciendo (a)parecer esa representación no sólo como la única posible, sino además como algo «natural», «buena o mala», «deseable o «indeseable»” (p. 13). Desde la perspectiva teórica que concibe a las sociedades como mediatizadas dicho poder de representación reside, en gran parte, en los medios de comunicación. De allí, la importancia de los sentidos que en ellos se configuran, en este caso respecto al género y los roles de género, en tanto las representaciones mediáticas son “fuerzas trabajando en el campo cultural” (Cebrelli y Rodríguez, 2013: 96).

Por otro lado, en relación a las reiteradas referencias al aspecto físico de las artistas en las notas es pertinente la explicación de Diana Maffia (2013), quien señala que “Los comentarios sobre nuestro aspecto físico nos desvían de nuestro

lugar de interlocutoras a objeto. Incluso cuando pretenden ser amables nos están sacando de la relevancia del argumento para poner de relevancia nuestro cuerpo sexuado" (web). Justamente, cuando los periodistas introducen comentarios sobre el aspecto físico de las artistas lo que le sacan es la relevancia del argumento artístico, tema por el que son –supuestamente- representadas en la prensa.

Por otro lado, en cuanto a los comentarios aparentemente "galantes" o halagadores sobre el aspecto físico de las mujeres, tal los que proliferan en las notas analizadas respecto a las artistas, Maffia sostiene, retomando a la filósofa mexicana Graciela Hierro, que estos son "modos que toma el patriarcado para imponerse, a los que llamaba 'el trato galante'. Socialmente aparecen como un signo de caballerosidad, pero nos ubican en un papel de debilidad, de objeto de tutela, de incapacidad, de pasividad superlativa. Los usos sociales están llenos de mandatos que los varones pueden tomar como lo que se espera de ellos, y muchas mujeres como signos de protección masculina" (Maffia, 2011: web). Y este mecanismo contribuye también a invisibilizar, al desviarse la atención, el carácter artístico del grupo.

En tanto que la representación mediática que se hace de las mujeres como objeto para la mirada y el placer masculino es considerada por Santoro (2007) como una constante y este ser "objeto" puede verse en dos planos: explícitamente cuando se presentan imágenes de mujeres atractivas, provocadoras; e implícitamente en tanto "subyace la idea de que la preocupación por tener un aspecto físico, básicamente delgado, bello y arreglado, es inherente a toda mujer, y es condición necesaria para tener éxito" (Santoro, 2007: 148). Identificamos en la representación de las mujeres de *Minas de Arte* que hace la prensa la idea de que la belleza física aparece en tanto condición para explicar –y justificar- su éxito, restando mérito de esta forma a la praxis artística del colectivo. En cuanto al nivel explícito de esta cosificación de las mujeres, es interesante observar cómo las artistas, a través de las imágenes (que hoy llamaríamos performáticas) con que aparecen en la prensa ironizan sobre dicha representación objetualizante.

Señalar, finalmente, que algunos de los mecanismos de representación mediática identificados son abiertamente sexistas y denigrantes, como el que invita -en tono pretendidamente humorístico- a elegir a una de las artistas para el placer de los varones.

Categoría 2. Las prácticas artísticas de Minas de Artes

C.2. Análisis descriptivo:

Lo que prevalece en esta categoría son dos formas de representación. Por un lado, y en relación a lo señalado en la categoría anterior, hay una invisibilización de las mismas, ya que sólo en la nota de Revista *Diógenes* se describen las producciones estéticas de las artistas, mientras que en general en Diario *Los*

Andes y *UNO* apenas hay menciones a las disciplinas artísticas en que trabaja cada una y a sus "shows plásticos".

Por otro lado, encontramos como particularidad de esta categoría, que en el caos en que se hace alguna representación de sus prácticas artísticas se recurre generalmente a su banalización y minimización y en algunos casos se hace una construcción peyorativa. Ejemplos:

Fragmentos de nota de Diario *UNO*, Zapping, 23 de julio de 1993 (autor: Fernando Toledo):

- "Desde la primera de sus muestras, exhibiciones de exhibicionistas, bah (...), las minas han tratado de...bueno de...en fin, de..., más que ellas mismas lo digan. Leer a continuación..."
- "obviamente tendremos que recomendar una imperdible asistencia, en la que se podrán apreciar los engendros paridos por las tortolitas".

Otros ejemplos de la forma en que opera esta minimización en la representación de las prácticas artísticas del grupo a través de calificativos como "divertidos" o "curiosas" y la presencia de descripciones que nada tienen que ver con el hecho artístico:

- "La parte visual se logró con divertidos videos interpretados por las integrantes del grupo"; "Muy variada fue la ropa de los concurrentes. (s/f, Diario *UNO*, Estrictamente Social, 24 de julio de 1994).
- "Estas Minas (...) atacan la realidad con sus curiosas intervenciones" (s/f, Revista *Primera Fila*, sección Todo&Todos, junio de 1993).

En la nota extensa sobre el colectivo a la que ya hicimos referencia, publicada en *El Altillito de la Cultura* de Diario *UNO* (Ulises Naranjo, 15 de mayo de 1994), podemos observar la presencia de comentarios despectivos, bajo un manto de humor, respecto su valor estético (y sin las justificaciones correspondientes) representando a sus creaciones como un juego, una "excusa", como un capricho e incluso una "obsesión" personal:

- "Las Minas de Arte eligieron la creación como forma de purgación colectiva";
- "El grupo comenzó con la excusa de una muestra colectiva. Se juntaron un par de veces y, a su juicio, ya tuvieron bastante como para merecer un nombre...";
- "El resto ha sido animarse a mostrar el resultado colectivo de las obsesiones individuales";
- "...hubo pintura, video, algo de teatro, algo de música y un malogrado intento de libreto";

Subyace en estas apreciaciones, además, la idea de que las mujeres no se pueden organizar colectivamente, sino que son un "rejunte". Es interesante señalar,

también, cómo recorre algunas notas cierta distinción valorativa entre las performances del grupo (denominadas como “show plástico”, “espectáculo de artes visuales” o “multimedia”) y las obras en formato convencional, a las cuales la prensa les otorga una valoración más positiva, aunque tampoco las describa:

- “...a fin de este mes van a exponer en la bodega Escorihuela con obras prolijas y colgadas...”. (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillio, 15 de mayo de 1994).
- “... la muestra *Rosas roció rosadas*. En este tercer cachetazo visual las Minas de Arte se suavizan y ofrecen muy recatadas una obra hecha y derecha” (Fernando Toledo, Diario *UNO*, Zapping, 23 de julio de 1994).
- “Uno podría decirles que el movimiento que en sí mismo tiene la obra plástica se ve perjudicado por el movimiento que ellas generan alrededor...” (Ulises Naranjo, Diario *UNO*, El Altillio, 15 de mayo de 1994).

Quizás la única excepción a esta caracterización de las prácticas artísticas del grupo es la que encontramos en la nota de la *Revista Diógenes*. En ésta, además de describirse la producción de cada una de las artistas en forma individual se aborda a sus producciones con los criterios de valoración vigentes en el campo artístico y desde ellos se procura explicarlas. Sin embargo, también encontramos en este artículo la aparición de una serie de referencias a lo íntimo, lo emotivo, y sentimental para dar cuenta de sus producciones artísticas:

- “Su temática corporiza fantasmas personales, su privacidad negativa e inexplicable”.
- “Atraviesa un particular estado emotivo que la vuelca al rescate de las vivencias de la pareja (...) intentando exteriorizar y compartir formas de alegría propias”.
- “(...) conoce su particular sensibilidad (...)”
- “(...) incorpora su obra personal acabada al grupo y la renueva siguiendo una línea principalmente intuitiva”.

C.2. Análisis interpretativo:

Esta invisibilización de las prácticas artísticas del colectivo podemos relacionarla con la forma tradicional con que se han escrito los relatos de sucesos públicos: por varones y priorizando a los varones. Ello explica la ausencia de mujeres en los relatos históricos, entre ellos el artístico. Esto se complementa con otra constante: la biologización de las prácticas de las mujeres, es decir, que en general todo lo que hicieron las mujeres se biologizó, es decir, que el cuerpo –el útero- fue una marca a través de la cual se construyeron una serie de prejuicios (Gil Lozano, 2007).

En relación a las prácticas artísticas, esta concepción –vinculada con los mitos sociales de la mujer=madre y la asociación de lo femenino con la vida privada sentimentalizada- entendemos puede vincularse con la que fue, la discusión

básica del feminismo en las artes visuales: desnaturalizar lo “femenino” como categoría atemporal con características inherentes como color delicado, temas de intimidad, sensibilidad femenina, intuición femenina, etc.” (Malosetti Costa, 2013). Algunos de estos atributos aparecen precisamente en las notas analizadas para caracterizar a las prácticas artísticas del colectivo, dando cuenta de su vigencia aún en la década del '90 en el campo local.

Retomando el tema de los mitos, en el campo artístico autoras como Griselda Pollock, han analizado el canon en tanto “estructura mítica”, mecanismo exclusivo/excluyente, en torno al mito del artista “genio” como “héroe de la modernidad”, construcción que en sí misma es sexista pues no existe figura semejante en femenino (Malosetti Costa, 2013). Las notas analizadas pueden entenderse como parte del extendido discurso de la historia del arte, el cual, según G. Pollock (2013) “no es meramente indiferente a las mujeres, es un discurso centrado en lo masculino, que colabora en la construcción social de la diferencia sexual” (p. 38). Así, podemos entender cómo la prensa es reticente a calificar de artísticas a las prácticas del colectivo analizado en tanto contradicen dicha construcción mítica. Las razones de esta contradicción son diversas. Por un lado, en Mendoza era entonces novedosa la producción de performances (de hecho, no era extendida esa denominación en el campo cultural local puesto que la prensa no las llama así en ningún momento), además, el hecho de que éstas fueran realizadas por un grupo de mujeres contribuyó a que hayan sido caracterizadas como “divertidas” o “curiosas”, más cercanas a un juego –ni siquiera a una teatralización artística– que a una manifestación estética. Esto contribuye a explicar la rareza con que la prensa califica a estas prácticas, diferenciándolas de las obras en formato convencional, esas “prolijas”, “colgadas”, “hechas y derechas” (aunque a estas últimas, en definitiva, tampoco se las muestre ni analice con los criterios artísticos vigentes).

Son útiles para entender estas construcciones otros aportes de G. Pollock (2013), quien señaló que fue en el siglo XX, con la institucionalización académica de la historia del arte, que se borró a las artistas mujeres de los registros y cuando se las incluyó fue para demostrar su inferioridad. Esta forma de concebir a las mujeres, registrándolas negativamente, ha sido vital para construir los conceptos de arte y artista, creados por la disciplina desde y a partir de la subjetividad masculina. Así, las mujeres han sido consideradas generalmente siempre objeto, más no sujetos(as) de la mirada y la praxis artística.

Pollock (2013) observa que en los casos en que la historia del arte sí hace referencia al arte hecho por mujeres usa un grupo particular de términos y evaluaciones que conforman un estereotipo femenino. Así: “Todo lo que esas mujeres produjeron es visto como testimonio de una única cualidad derivada de su sexo: la femineidad, y por lo tanto, como prueba de que esas mujeres tienen un estatus menor como artistas (p. 63). Esto es, precisamente, lo que identificamos en el caso analizado: cuando las prácticas artísticas del colectivo son representadas la prensa refiere a la femineidad de las artistas y su producción es

considerada como testimonio de ella. Dicha "femineidad" está vinculada a características universales y ahistóricas, a la vez que fundada en torno a una serie de mitos como los señalados anteriormente. La particularidad de dicha representación de las prácticas de las mujeres es que lleva la "marca" del cuerpo femenino, característica que la obra de los varones no tendría. Es decir, el género masculino opera como neutro para la producción estética. Comas d' Argemir (2012) sostiene, en referencia a los mecanismos utilizados frecuentemente por los medios de comunicación, que uno de ellos es la asimetría en la valoración de las aportaciones de hombres y mujeres. Así, lo masculino es considerado como neutro y universal y constituye la referencia a partir de la cual se observa y juzga la actividad de las mujeres. Todo lo expuesto da cuenta que esto opera efectivamente así en el caso de las prácticas de las artistas que analizamos.

7. Consideraciones finales

Este trabajo se articuló en torno a la pregunta por las modalidades de representación mediática, en la prensa gráfica de Mendoza, sobre las prácticas y artistas que integraron el colectivo *Minas de Arte* entre 1993 y 1997. Dicho estudio de caso se inserta en la problemática, más amplia, de las formas en que han sido y son representadas las mujeres por los discursos dominantes de la historia del arte y aquellos con los que ésta entrama, como los periodísticos.

Del análisis de las notas de prensa llevado a cabo se desprende que en dichas representaciones las artistas, en tanto mujeres, aparecen constantemente referenciadas con una serie de estereotipos, paradójicamente, muchos de los cuales ellas buscaban cuestionar con su praxis artísticas.

Como señalamos, las representaciones mediáticas poseen un "espesor temporal", es decir, se insertan en estructuras de sentido pre-existentes en nuestras sociedades, a la vez que provienen y articulan con mitos de larga presencia en la historia cultural. Las mismas, tienden a esencializar las diferencias, subalternizan a las mujeres y a sus prácticas -en este caso artísticas-, naturalizando y reproduciendo las desigualdades de género en el plano simbólico.

Tal como explicamos, Rita Segato (2003) ha señalado que el patriarcado comporta, para reproducirse, un plano simbólico que tiene lugar en los discursos y las representaciones. Esto mismo advierten, desde el campo artístico, las teóricas e historiadoras feministas como G. Pollock (2013), quien enfatiza en el papel que desempeñan las representaciones culturales en la construcción social de la diferencia sexual y señala que estudiar lo que sucede en el campo particular de las artes visuales es analizar una instancia de la producción de la diferencia que implica contemplar tanto su especificidad como práctica concreta, como su interdependencia con otros discursos y prácticas sociales. Entre esos discursos, en el presente trabajo hemos focalizado en los de la prensa gráfica de Mendoza para el caso puntual de análisis escogido.

Tal como expusimos, desde la epistemología constructivista en el campo de los estudios de comunicación diversos/as autores/as dan cuenta del rol de los MC en tanto modeladores o matrices generadoras de sentidos, prácticas, memoria, proyecciones colectivas e identidades en las sociedades mediatizadas. En el caso particular de las identidades de género, Olaya Fernández Guerrero (2012) explica que los relatos sobre la identidad funcionan como principios normativos. Esto está relacionado con el concepto mismo de representación tal como ha sido definido por L. Marin y R. Chartier y en tanto éste comporta una dimensión transitiva, por la que los objetos culturales, como los textos, aluden a algo fuera de sí mismos, como reflexiva por la que *se presentan* presentando algo. Por esta doble dimensión es que se enfatizan sus relaciones con el poder. R. Reguillo (2008) entiende, así, al poder de representación como aquel que es capaz de construir y configurar visibilidad y sentido sobre la realidad. Cobra relevancia, asimismo, la doble dimensión en que definimos a la representación, de lo que deriva que las representaciones mediáticas tienen una importante capacidad productiva y se configuran como fuerzas actuando en el campo cultural.

En cuanto en las formas en que son representadas las mujeres en el caso analizado, es interesante señalar que aunque ellas aparentemente tienen un espacio en la prensa por su actividad artística (es decir, por ocupar espacios del ámbito de lo público) se las tiende a representar con estereotipos que las vinculan con el ámbito de la vida privada, lo emotivo, la maternidad, aspectos que, a su vez, son utilizados para caracterizar a sus prácticas artísticas.

Otra de las constantes que atraviesa las representaciones mediáticas sobre el colectivo es la excepcionalidad que el grupo representa, para la prensa, en el campo local. Consideramos que esto está relacionado con una evidencia que han señalado las teóricas e historiadoras feministas y que da cuenta de que en “la” historia modernista del arte las mujeres no han sido en general sujeto(a) de la representación, sino objeto representado desde el punto de vista masculino. O. Fernández Guerrero (2012) sostiene en relación a esto que “en los códigos de representación dominantes la mujer es objeto, por eso resulta tan difícil aceptar el salto de las mujeres a un estatus de productoras, creadoras y capaces de plasmar su mirada particularizada en su trabajo artístico” (p. 299). Esta negación por parte de la tradición artística de la mirada y la praxis de las mujeres es útil para explicar que las producciones estéticas de las artistas de *Minas de Arte* hayan sido invisibilizadas e incluso consideradas peyorativamente por la prensa.

Esto tiene que ver, además, con el lugar que las artistas ocuparon en el campo local: un lugar subalterno, devenido tanto por su condición de mujeres como por su juventud y reciente presencia en el mismo. Aparece otro aspecto que entendemos opera en las formas peyorativas con que son representadas estas mujeres por la prensa: el carácter grupal de su praxis. Esto atenta contra la ideología que en la historia del arte pondera al “genio” en tanto individuo, varón, blanco. Como contracara a este mito, la acción grupal es señalada por la historiografía feminista como una tendencia de las prácticas de las mujeres en el

arte en las últimas décadas del siglo XX, rompiendo así el paradigma de la "individualidad" en la creación artística. Surge entonces, como acción colectiva, un aspecto de las prácticas del grupo estudiado que también aparece en la prensa sub-representado, minimizado e incluso satirizado: sus acciones performáticas. Las artistas han explicado en las entrevistas realizadas para la investigación de la que forma parte este artículo que la *performance* conceptualizada como tal no era algo presente en el medio local, sin embargo se desarrollaban desde hacía años acciones que hoy podríamos caracterizar como tales. Tampoco es que no hubiera grupos artísticos en Mendoza, de hecho eran tiempos de conformación de ellos en la provincia, sin embargo, varias de las artistas de *Minas de Arte* coinciden en señalar que sus prácticas colectivas performáticas, llevadas a cabo por un grupo de jóvenes mujeres en espacios no convencionales para el arte como pubs y bares, fueron disruptivas. Señalan esto ya que así como reconocen que tuvieron una muy buena recepción por parte del público (que puede visualizarse en la prensa cuando se habla de su "fama"), también recibieron duras críticas de artistas, intelectuales y la prensa. Esto explica que los sentidos y conceptos que atravesaron las prácticas performáticas del grupo estén ausentes en los periódicos analizados, pues por el tratamiento mediático que recibieron podemos pensar que para la prensa ni siquiera alcanzaban el estatus de arte.

Con todo esto, hemos podido observar que en el periodo analizado, y pese a las deconstrucciones realizadas al relato canónico de la historia del arte por las teóricas feministas desde los '70, e incluso a las decididas prácticas de arte feminista que tuvieron lugar en Buenos Aires durante los '80 y hasta comienzo de la década del '90⁹, la prensa local reproduce algunas de las antiguas cualidades estereotipadas con que tradicionalmente se ha caracterizado al arte realizado por mujeres. Operando desde un plano discursivo y simbólico, dichas representaciones sobre las mujeres artistas y sus prácticas cobran relevancia en tanto colaboran en las significaciones actuales sobre en torno a las nociones de "arte" y "artista". Y desde allí refuerzan y operan en la construcción de las desigualdades de género que tienen lugar en el plano material. Develan, asimismo, las trampas de la visibilización mediática, que en una aparente mostración, finalmente invisibiliza aquello –y a aquellas- a lo que –y a quienes- supuestamente re-presenta.

⁹M. Laura Rosa (2014) ha investigado y dado cuenta del impulso que cobraron las prácticas artísticas feministas en nuestro país, particularmente en el campo porteño, con el retorno a la democracia, y que se extendieron hasta los primeros años de los '90. La autora ha publicado un libro que rescata del "olvido" de la historia del arte canónica y hegemónica argentina a estas prácticas y artistas.

Referencias bibliográficas

ARANCIBIA, Víctor; CEBRELLI, Alejandra (2008). "Acerca del espesor temporal de las representaciones como categoría para historizar las producciones". XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación "Nuevos escenarios y lenguajes convergentes". Escuela de C.S., FCP y RRIL, Rosario. http://sm000153.ferozo.com/memorias/p_jornadas_a.php?idj=4. [fecha de consulta: 19 de diciembre de 2014]

BARTRA, Eli (1994 [1987]). *Frida Kahlo. Mujer, Ideología, Arte*. Barcelona: Icaria.

BORRELLI, Marcelo (2007). "Reflexiones sobre la articulación entre lo público, lo privado y lo político durante la década del '90 en la argentina neoliberal". En *Revista Question*, n° 13, La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Pp 1-15.

BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

CEBRELLI, A. y RODRIGUEZ, M.G. (2013). "Algunas reflexiones sobre representaciones y medios". En *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, n°76, La Plata, pp. 89-99.

COMAS D'ARGEMIR, Dolors (2012). "Representación de las mujeres en los medios. Experiencias de coregulación desde el Consejo del Audiovisual de Cataluña", Valoracions del Consell de l'Audiovisual de Catalunya. www.cac.cat/pfw.../7._DC_Representaci__dones_Bilbao_26.4.12.docx. [fecha de consulta: 6 de junio de 2014]

CORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (comps.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México DF: Universidad Iberoamericana-UNAM-Concaulta-Fonca-Curare.

CHAHER, Sandra (2010). "El camino hacia la paridad en los medios". En SANTORO, S. Y CHAHER S. (comps.) *Las palabras tienen sexo II: herramientas para un periodismo de género*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones.

CHARTIER, Roger (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial.

----- (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa.

CHILLÓN, Albert (2000). "La urdimbre mitopoética de la cultura mediática". En revista *Analisi*, N° 24, Barcelona.

DOLINSKY, Juliana (2010). "Público de arte: compromiso vs. masificación". En *Los Umbrales*. Trabajo parte de proyecto SECTyP-UNCuyo. <http://www.losumbrales.com/>. [fecha de consulta: 17 de junio de 2014]

FERNÁNDEZ, Ana María (1994). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.

FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya (2012). *Eva en el laberinto. Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. España: Atenea, Estudios de la Mujer, Universidad de Málaga.

FURFARI, Sergio (2011). *La conceptualización del cuerpo humano en el arte contemporáneo mendocino (desde los años 90 a la actualidad)*. Tesis Maestría en Arte Latinoamericano, FAD, UNCuyo (inédita). <http://bdigital.uncu.edu.ar/>. [fecha de consulta: 26 de agosto de 2014]

GIL LOZANO, Fernanda (2007). "Historia de las mujeres. Mujeres en la historia". En SANTORO, S. Y CHAHER S. (comps.) *Las palabras tienen sexo. Introducción a un periodismo con perspectiva de género*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones.

HALL, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Colombia: Envió.

HARDING, Sandra (1996). "Del problema de la mujer en la ciencia al problema de la ciencia en el feminismo". En *Ciencia y feminismo*. Barcelona: Morata.

----- (1998). "¿Existe un método feminista?" en BARTRA, Eli (comp.) (1998) *Debates en torno a una metodología feminista*. México: UAM, Unidad Xochimilco.

HARAWAY, Donna (1995). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

JORAJURIA, Roxana y FIORE, Mariano (2008). "Fisuras y nuevos entramados. 1893-2008". En QUIROGA, Wustavo (coord.) *C/Temp. Arte Contemporáneo Mendocino*. Mendoza: FI.

MAFFIA, Diana (2013). "Chistes, piropos y minues del macho acorralado", en <http://2014.kaosenlared.net/component/k2/62944-chistes-piropos-y-minues-las-estrategias-del-macho-acorralado>. [fecha de consulta: 17 de abril de 2014]

----- (2007). "Sujetos, política y ciudadanía". En CHAHER, S. y SANTORO, S. (comps.) *Las palabras tienen sexo: introducción a un periodismo con perspectiva de género*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones.

MALOSETTI COSTA, Laura (2013). "Introducción". En POLLOCK, Griselda (2013 [1988]). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

MARIN, Louis (2009). "Poder, representación e imagen". En *Prismas, Revista de historia intelectual*, n. 13, Universidad Nacional de Quilmes. Pp. 135 a 153.

MARTÍN BARBERO, Jesús (2004). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- (1993). "La comunicación en las transformaciones del campo cultural". En *Alteridades* n. 3, UAM-I, México. Pp. 59 a 68.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). "Prólogo". En *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

OVIEDO, Jorge (2010). *El periodismo en Mendoza. Historia del periodismo argentino volumen 5*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.

PIÑUEL RAIGADA, José Luis (2002). "Epistemología, metodología y técnicas de análisis de contenido". En *Estudios de sociolingüística*, 3(1), pp. 1-42. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29->. [fecha de consulta: 21 de julio de 2011]

POLLOCK, Griselda (2013 [1988]). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

QUIROGA, G.; MATAR, M; GONZALEZ, S. (2008). "Prólogo". En QUIROGA, Wustavo (coord.) *C/Temp. Arte Contemporáneo Mendocino*. Mendoza: Fundación del Interior.

REGUILLO, Roxana (2008). "Saber y poder de representación. La(s) disputa(s) por el espacio interpretativo". En *Nueva época*, núm. 9, pp. 11-33, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34600902>. [fecha de consulta: 19 de diciembre de 2014]

RODRÍGUEZ, María Graciela (2011). "Palimpsestos: Mapas, territorios y representaciones mediáticas". En *Reflexiones Marginales N° 10 Las representaciones y sus márgenes. Identidades y territorios en situación de frontera*, México, UNAM. <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num10-dossier-blog/213-palimpsestos-mapas-territorios-y-representaciones-mediaticas>. [fecha de consulta: 15 de diciembre de 2014]

ROSA, M. Laura (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Biblos.

----- (2008). "La cuestión del género". En OLIVERAS, Elena (ed.), *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del Siglo XXI*, Buenos Aires: Emecé.

SAMPEDROBLANCO, Víctor Fco. (2004). "Identidades mediáticas e identificaciones mediatizadas. Visibilidad y reconocimiento identitario en los medios de comunicación", *Revista CIDOB d'AfersInternacionals*, Fundació CIDOB, oct. 2004, N° 66-67. Pp. 135 a 149.

SANTORO, Sonia (2007). "La práctica del periodismo de género". En SANTORO, S. Y CHAHER S. (comps.) *Las palabras tienen sexo. Introducción a un periodismo con perspectiva de género*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones.

SAUTU, Ruth (2005). *Manual de metodología*. Buenos Aires: CLACSO.

SEGATO, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal, UNQ.

SORIA, María Soledad y ZAVALA, María del Rosario (2006). "Escenarios emergentes en la plástica contemporánea mendocina. El caso de las Minas de Arte 1993-96". En X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación [en línea]. http://sm000153.ferozo.com/memorias/p_jornadas_p.php?id=706&idj=5. [fecha de consulta: 5 de marzo de 2015]

TAYLOR, S. J. y BOGDAN, R. (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

VALDETTARO, Sandra (2015). *Epistemología de la comunicación: una introducción crítica*. Rosario: UNR Editora, E-Book.

----- (2007): "Medios, actualidad y mediatización", en: Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación Nro 123, CABA, Biblioteca del Congreso, Argentina, Publicaciones Periódicas, ISSN 0004-1009. Pp. 51-65. <http://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/4961>. [fecha de consulta: 14 de agosto de 2015]

VASSALLO DE LOPES, María Immacolata (2000) "La investigación de la comunicación: Cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas", en: *Diálogos de la Comunicación*, revista de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS) N° 56, Lima, Perú. <http://www.dialogosfelafacs.net/revista/articulos>. [fecha de consulta: 22 de julio de 2014]

VIDELA DE RIVERO, Gloria (2000) *Revistas culturales de Mendoza 1905-1997*. Mendoza: EDIUNC.